



# Les "ballate" du Décaméron dans la production musicale de Girolamo Scotto

Marco Gurrieri

## ► To cite this version:

Marco Gurrieri. Les "ballate" du Décaméron dans la production musicale de Girolamo Scotto. Sabrina Ferrara; Maria Teresa Ricci; Élise Boillet. Boccace entre Liber et libri. Les tensions d'un écrivain entre Moyen Âge et Renaissance, Jun 2013, Tours-Chinon, France. Honoré Champion, Le Savoir de Mantice, pp.185-200, 2015, Boccace entre Moyen Âge et Renaissance. Les tensions d'un écrivain. <halshs-01370653>

**HAL Id: halshs-01370653**

**<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01370653>**

Submitted on 23 Sep 2016

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## Les *ballate* du « Décaméron » dans la production musicale de Girolamo Scotto

Marco Gurrieri – Tours, CESR

Comme Franco Piperno l'avait déjà mis en évidence dans un essai paru à la fin des années 1980, la production musicale de la Renaissance sur les textes de Boccace ne dépasse pas les quarante titres<sup>1</sup>. Apparemment les compositeurs de l'époque préféraient les vers d'autres poètes, principalement Pétrarque, qui a inspiré plus de 2000 madrigaux<sup>2</sup>, et l'Arioste environ 750<sup>3</sup>. Piperno fournit une liste assez complète de ces quarante mises en musique des dix *ballate* qui terminent les journées autour desquelles s'articule le « Décaméron ». De cette liste il exclut seulement les titres présentant des variations ou des versions librement inspirées des textes de Boccace, comme par exemple la version masculinisée de « Io mi son giovinetta », transformée en *strambotto* et devenue chez le compositeur Giovanni De Piccoli « Io mi son giovinetto »<sup>4</sup>.

Parmi les compositeurs présents dans la liste de Piperno il y en a un en particulier, Girolamo Scotto, qui a composé 13 madrigaux sur les textes des *ballate* du « Décaméron ». Girolamo Scotto, né à Milan aux alentours de 1505 et décédé à Venise le 3 septembre 1572, est plus connu pour son activité d'imprimeur et d'éditeur. Actif principalement à Venise, il était le membre le plus influent de l'atelier d'imprimeurs vénitiens, la célèbre Maison Scotto, active depuis la fin du XVe siècle jusqu'en 1615. À son apogée dans les années 1560, la firme sous la direction de Girolamo était l'une des maisons d'édition parmi les plus importantes d'Europe, produisant des volumes de droits, de scolastique, de philosophie, de médecine, de théologie, de littérature ancienne et, surtout, de musique<sup>5</sup>. Seul Gardano produisit plus de livres de musique au XVIe siècle. Un compte rapide révèle que plus de la moitié des publications de Scotto – 409 sur un total d'environ 800 publications – étaient des livres de musique<sup>6</sup>. Parmi ces livres de musique se trouve un *corpus* d'éditions dans lequel Scotto apparaît en qualité de compositeur. Il s'agit de 5 livres de madrigaux et 2 livres de *canzoni alla villanesca*<sup>7</sup>. C'est à l'intérieur des 5 livres de madrigaux que figurent les 13 compositions dédiées aux *ballate* du « Décaméron » (cf. l'**Annexe 1**). Scotto mit en musique presque toutes les *ballate* du Décaméron, les seules exceptions étant la *ballata* de la VIIe journée « Deh!, lassa, la mia vita », qui en effet a été négligée par tous les compositeurs de la Renaissance, et la *ballata* de la VIIIe journée « Tanto è amor et l'allegrezza », mise en musique par Jan Nasco en forme de *canzone* à 4-6 voix<sup>8</sup>. L'attention que Scotto a prêtée aux rimes du « Décaméron » de Boccace est un cas unique dans l'histoire de la musique de la Renaissance ; aucun de ses collègues qui se sont mesurés avec Boccace n'a accordé au « Décaméron » un espace si important à l'intérieur de sa propre production.

<sup>1</sup> Franco Piperno, « Ricerche e variazioni su *Io mi son giovinetta* », dans *In cantu et in sermone for Nino Pirrotta on his 80th birthday*, éd. par F. Della Seta et F. Piperno, Firenze, Leo S. Olschki – University of W. Australia Press, 1989 (Italian Medieval and Renaissance Studies, 2), p. 221-257 : 221.

<sup>2</sup> Lorenzo Bianconi, « Il Cinquecento e il Seicento », dans *Letteratura italiana*, éd. par A. Asor Rosa (VI: *Teatro, musica, tradizione dei classici*), Torino, Einaudi, 1986, p. 319-363 : 328.

<sup>3</sup> Maria Antonella Balsano - James Haar, « L'Ariosto in musica », dans *L'Ariosto, la musica, i musicisti. Quattro studi e sette madrigali ariosteschi*, éd. par M. A. Balsano, Firenze, Leo S. Olschki, 1981, p. 47-88.

<sup>4</sup> *Primo libro delle villanelle a tre voci di Domenico Monte Negro et altri autori. Novamente composte et date in luce*, Venezia, Vincenti, 1590, cf. Piperno, « Ricerche e variazioni » *op. cit.*, p. 221-257 : 247-248.

<sup>5</sup> Jane A. Bernstein, *Print Culture and Music in Sixteenth-Century Venice*, Oxford, Oxford University Press, 2001, p. 118 et 123-126.

<sup>6</sup> *Id.*, article « Scotto, Girolamo [Gerolamo, Geronimo, Hieronymus] », dans *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second edition*, éd. par S. Sadie, 29 voll., London – New York, 2002, XXIII, p. 8-9.

<sup>7</sup> En toute rigueur, les livres de *canzoni alla villanesca* qui nous sont parvenus sont respectivement le deuxième et le troisième, ce qu'impose l'existence d'un premier livre – hélas, disparu – pour un total de 3 livres.

<sup>8</sup> Jan Nasco, *LE CANZON ET MADRIGALI / A SEI VOCI CON VNO DIALOGO A SETTE / DI GIOVAN NASCO*, Venezia, Gardano, 1557.

Longtemps les musicologues ont dû renoncer à faire le point sur le *corpus* des madrigaux *boccacceschi* de Scotto dès la disparition du deuxième livre de madrigaux à 2 voix de 1559 (qui contient près de la moitié de ce *corpus*, cf. l'**Annexe 1**) pendant la Seconde Guerre mondiale<sup>9</sup>. En effet cet ouvrage faisait partie du fonds musical de la Bibliothèque d'État de Berlin dont on avait perdu la trace pendant une cinquantaine d'années. Dès la fin des années 1970, parmi les milieux bibliothécaires, commença à circuler une rumeur<sup>10</sup> à propos de la découverte de ce fonds à la Bibliothèque Jagellonne de Cracovie, où à la fin des années 1990 il fut effectivement repéré et en partie catalogué<sup>11</sup>.

Aujourd'hui, donc, le *corpus boccaccesco* de Scotto peut être réuni et étudié afin de faire un bilan d'ensemble sur les stratégies musicales que le compositeur mit en œuvre pour adapter la forme de la *ballata trecentesca* au genre musical du madrigal du XVI<sup>e</sup> siècle, et à la fois pour essayer de donner une explication plausible à la fascination que le « Décaméron » semble avoir exercé sur Scotto.

Les *ballate* du « Décaméron » sont toujours indiquées dans l'œuvre de Boccace sous le terme générique de *canzoni* (c'est-à-dire chansons), mais la forme poétique utilisée dans chaque *canzone* révèle leur vraie nature de *ballate*, une forme fixe typique du *Trecento* italien. La ressemblance avec le terme français « ballade » pourrait faire croire à tort que les deux termes soient synonymes ; en effet la *ballata* italienne était très différente de la ballade française contemporaine. En premier lieu pour des raisons de forme poétique. La ballade chez les Français du XIV<sup>e</sup> siècle présentait une articulation de trois strophes identiques (souvent de 8 ou 10 vers, avec des rimes réparties selon la structure ABABBCBC ou ABABBCCDCD) se terminant par un refrain (souvent constitué d'un seul vers), et d'une demi-strophe appelée l'« envoi », qui reprend les dernières rimes et le refrain<sup>12</sup>. La *ballata* italienne, au contraire, a un refrain d'introduction, suivi par une ou plusieurs stances et par le refrain, qui est répété après chaque strophe. De plus la strophe d'une *ballata* comprend deux parties. La première partie est divisée en deux pieds ou mutations avec un nombre égal de vers et le même type de rime, tandis que la seconde partie, appelée « volta », reprend la dernière (ou parfois la première) rime du pied et la dernière rime du refrain.

Même si dans les deux cas il s'agit toujours d'une forme fixe, la présence d'un refrain et l'articulation de ses stances à travers une sorte de refrain interne (la « volta ») rapprochent la *ballata trecentesca* du virelai plutôt que de la ballade française. La structure musicale de la *ballata* est elle aussi pratiquement identique à celle du virelai : un compositeur du XIV<sup>e</sup> siècle composerait deux mélodies A et B, et les alternerait d'une manière régulière, en suivant la

<sup>9</sup> Piperno, en croyant que ce recueil avait été détruit, exprima ainsi sa déception : « La musica di Scotto è perduta e ciò dispiace soprattutto per la curiosità destata dall'esser egli stato il più assiduo intonatore di ballate del Boccaccio » (cf. *id.*, « Ricerche e variazioni » *op. cit.*, p. 221-257 : 234). Quelques années avant John Whenham avait été plus prudent, en déclarant inconnue la localisation de ce recueil : John Whenham, *Duet and Dialogue in the Age of Monteverdi*, 2 voll., Anne Arbor, UMI Research Press, 1982, I, p. 50 et 254 note 7 (*Studies in British Musicology*, 7). Et encore Andrea Bornstein dans sa propre édition du premier livre des madrigaux à 2 voix de Scotto rappelait que le deuxième livre résultait disparu après la Seconde Guerre mondiale, cf. Andrea Bornstein, « Prefazione », dans *Girolamo Scotto. Il primo libro dei madrigali a doi voci (Venezia, 1541)*, éd. par A. Bornstein, Bologna, Ut Orpheus, 1997, p. III-XV : III (Duo musiche a due voci, 31). Seulement quelques années après, dans sa thèse de doctorat, Bornstein se corrige en publiant en fac-simile la première page du recueil : *id.*, *Two-Part Didactic Music in Printed Italian Collections of the Renaissance and Baroque (1521-1744)*, 2 voll., Birmingham, University of Birmingham, 2001, II, Annexe A, p. 40.

<sup>10</sup> Concernant cet aspect cf. Pietro Zappalà, « Recensione al "Catalogue of Early Music Prints from the Collections of the Former Preußische Staatsbibliothek in Berlin, Kept at the Jagiellonian Library = Katalog starodruków muzycznych ze zbiorów byłej Pruskiej Biblioteki Państwowej w Berline, przechowywanych w Bibliotece Jagiellonskiej w Krakowie", éd. par A. Patalas, Cracovie, Musica Jagellonica, 1999 », *Philomusica On-Line*, vol. I/1, 2001, *passim* [disponible au lien permanent : <http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/rt/printerFriendly/01-01-REC03/91>].

<sup>11</sup> *Catalogue of Early Music Prints from the Collections of the Former Preußische Staatsbibliothek in Berlin, Kept at the Jagiellonian Library = Katalog starodruków muzycznych ze zbiorów byłej Pruskiej Biblioteki Państwowej w Berline, przechowywanych w Bibliotece Jagiellonskiej w Krakowie*, éd. par A. Patalas, Cracovie, Musica Jagellonica, 1999.

<sup>12</sup> Henri Morier, article « Ballade », dans *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, Presses universitaires de France, 1975<sup>2</sup>, p. 131-138.

structure fixe de la composition poétique. La mélodie A serait attribuée au refrain, à la « volta » et à la répétition du refrain, tandis que la mélodie B servirait à mettre en musique chacun des deux pieds<sup>13</sup>. La structure musicale ainsi construite (ABB'A'A) serait répétée pour chaque stance de la *ballata* (en utilisant toujours les deux mêmes mélodies A et B). Si on prend pour modèle la *ballata* « Qual donna canterà », la structure musicale pouvait idéalement<sup>14</sup> se présenter comme ci-après, au **Tableau 1** :

**Tableau 1.** Structure musicale d'une *ballata* du *Trecento* appliquée à la première stance de « Qual donna canterà » de Boccace.

<i>Ballata</i> « Qual donna canterà »	Schéma rimique		Schéma musical
Qual donna canterà, s'i non cant'io, che son contenta d'ogni mio disio?	Z Z	<i>refrain</i>	A
Vien dunque, Amor, cagion d'ogni mio bene, d'ogni speranza e d'ogni lieto effetto; cantiamo insieme un poco, non de' sospir né delle amare pene ch'or più dolce mi fanno il tuo diletto, ma sol del chiaro foco, nel quale ardendo in festa vivo e 'n gioco, te adorando, come un mio iddio.	A B c A B c C Z	<i>pied (ou mutation)</i>  <i>pied (ou mutation)</i>  <i>volta</i>	B  B'  A'
[Qual donna ...]		[ <i>refrain</i> ]	A

Pour revenir à Scotto, son approche ne pouvait pas être plus différente par rapport aux compositeurs du XIV<sup>e</sup> siècle. En premier lieu parce qu'il choisit une forme ouverte et libre, comme celle du madrigal du XVI<sup>e</sup> siècle. Ce choix – qu'on pourrait considérer inévitable parce que la *ballata* était un genre qui n'était plus à la mode à l'époque de Scotto – lui permit de mettre en œuvre toute une série de stratégies de composition sur lesquelles on s'arrêtera ensuite dans le détail.

Comme les autres compositeurs de la Renaissance l'avaient déjà fait en mettant en musique les *ballate* du « Décaméron », Scotto utilisa le refrain d'introduction et la première stance du texte de Boccace pour le madrigal « Qual donna canterà » dans la version à 2 et à 3 voix de 1541, ainsi que pour le madrigal « Lagrimando dimostro » dans la version à 2 voix de 1541 et à 4 voix de 1542. Dans le cas des *ballate* transformées en madrigaux à 2 voix contenus dans le recueil de 1559, Scotto prit aussi en considération la première moitié de la deuxième stance (« Io son sì vaga della mia bellezza », « Niuna sconsolata », « Io mi son giovinetta »), la seule exception étant les madrigaux « Amor s'io posso uscir » et « I preghi miei tutti », pour lesquels Scotto utilisa respectivement les deux premières et les deux dernières stances de la *ballata* finale de la VI<sup>e</sup> journée du « Décaméron ». Pour les madrigaux à 3 voix de 1570, également, Scotto utilisa intégralement le texte des *ballate* « Qual donna canterà », « Amor la vaga luce », « S'amor venisse senza gelosia ». La seule exception de ce

<sup>13</sup> Pour un regard d'ensemble sur le genre de la *ballata* cf. Gustave Reese, *Music in the Middle Ages. With an Introduction on the Music of Ancient Times*, London, Dent, 1940, p. 367-368 ; F. Alberto Gallo, *La polifonia nel medioevo*, Torino, EDT, 1991, p. 75-76.

<sup>14</sup> Aucune version musicale d'une *ballata* sur texte de Boccace qui remonte au XIV<sup>e</sup> siècle nous n'est parvenue aujourd'hui. La structure musicale de « Qual donna canterà » est donc déduite à partir du modèle des autres *ballate* de l'époque que nous ont été transmises par importants manuscrits musicaux, comme par exemple le codex Squarcialupi (Florence, Bibliothèque Laurentienne, sous la cote « Med. Pal. 87 ») ou le codex Rossi (divisé en deux parties : la partie la plus ample est conservée à Rome, Bibliothèque apostolique vaticane, sous la cote « Rossi 215 » ; tandis que une petite partie est conservée à Ostiglia, Biblioteca musicale Opera Pia G. Greggiati, sous la cote « Mus. rari B35 »).

recueil est représentée par le madrigal « Lagrimando dimostro », où Scotto élimina la dernière stance :

Ballata mia, se alcun non t'appara,  
io non men curo, per ciò che nessuno,  
com'io, ti può cantare.  
Una fatica sola ti vo' dare,  
che tu ritruovi Amore, e a lui sol uno,  
quanto mi sia discara  
la trista vita amara  
dimostri a pien, pregandol che 'n migliore  
porto ne ponga per lo suo onore<sup>15</sup>.

Une explication possible pour cette coupe pourrait résider dans la référence directe au genre de la *ballata*. La laisser aurait pu déranger la perception de l'encadrement propre au madrigal. Au-delà de la proposition intégrale ou non de toutes les stances d'une *ballata*, l'attitude que Scotto suivit régulièrement dans son *corpus* des madrigaux *boccacceschi*, et que détermine un détachement net de la forme de la *ballata*, est représentée par l'élimination rigoureuse de la répétition du refrain à la fin de chaque stance.

Cependant ce ne sont pas les seules astuces que Scotto mit en œuvre pour échapper aux contraintes de la forme fixe. Scotto s'éloigna systématiquement du modèle formel de la *ballata* en appliquant également des changements à sa structure rimique, ou en coupant des vers (cf. le **Tableau 2**).

**Tableau 2.** Première stance de « Qual donna canterà » (en gras les variantes au texte apportées par Scotto)

« Décaméron », <i>ballata</i> de la II <sup>e</sup> journée	<i>Madrigali</i> à 3 voix, 1570
Vien dunque, Amor, cagion d'ogni mio bene, d'ogni speranza e d'ogni lieto effetto; cantiamo insieme un poco, non de' sospir né delle amare pene ch'or più dolce mi fanno il tuo diletto, ma sol del chiaro foco, nel quale ardendo in festa vivo e 'n gioco, te adorando, come un mio iddio.	Vien dunque, Amor, cagion d'ogni mio bene, D'ogni speranza e d'ogni lieto affetto; Cantiamo insieme un poco, <b>Non de l'amare pene né de' sospiri</b> [...] Ma sol del chiaro fuoco, Nel qual ardendo vivo in fest'e'n gioco, Te laudando, come mio <b>signore</b> .

A d'autres reprises encore Scotto arriva même à regrouper plusieurs vers afin d'interrompre l'alternance régulière d'endécasyllabes et de septénaires qui caractérise la forme fixe de la *ballata*, comme par exemple dans la III<sup>e</sup> stance du madrigal « Lagrimando dimostro » à 3 voix (cf. le **Tableau 3**).

**Tableau 3.** Troisième stance de « Lagrimando dimostro » (en gras les variantes au texte apportées par Scotto)

« Décaméron », <i>ballata</i> de la IV <sup>e</sup> journée	<i>Madrigali</i> à 3 voix, 1570
Com'io conobbi me di fuor cacciato, nacque nel core un pianto doloroso,	Com'io conobbi me di fuor cacciato, Nacque nel cor un pianto doloroso,

<sup>15</sup> Pour tous les extraits textuels du « Décaméron » l'édition de référence adoptée est la suivante : Giovanni Boccaccio, *Décaméron*, éd. par V. Branca, Milano, Mondadori, 1998.

che ancor vi dimora, e spesso maladico il giorno e l'ora che pria m'apparve il suo viso amoroso d'alta biltate ornato, e più che mai 'nfiammato. La fede mia, la speranza e l'ardore va bestemmiando l'anima che more.	Che ancor vi dimora, <b>e spesso</b> <b>Maledico il giorno e l'ora</b> Che pria m'apparve il suo viso amoroso D'alta <b>beltà</b> ornato, e più che mai 'nfiammato. La fede mia,  <b>La speranza e l'ardore</b> Va bestemmiando l'anima che more.
--	---

Un autre expédient simple consistait à ajouter ou à couper des syllabes afin de déformer les septénaires et les endécasyllabes qui normalement composent les stances d'une *ballata* (cf. le troisième vers du refrain du madrigal à 2 voix « Amor, s'io posso uscir », **Tableau 4**).

**Tableau 4.** Refrain de « Amor, s'io posso uscir » (en gras les variantes au texte apportées par Scotto)

« Décaméron », <i>ballata</i> de la VI <sup>e</sup> journée	<i>Madrigali</i> à 2 voix, 1559
Amor, s'io posso uscir de' tuoi artigli, appena creder posso che alcun altro uncin più mai mi pigli.	Amor, s'io posso uscir de' tuoi artigli, appena creder posso ch'alcun <b>di tuoi uncini mai più m'appigli.</b>

D'un point de vue strictement musical, le passage d'une forme fixe à une forme libre et ouverte permet au compositeur de changer la musique selon ses besoins de cohésion avec le message – et parfois même avec le son – du texte. Le résultat final est bien sûr d'avoir une correspondance entre texte et musique plus stricte que ce qu'il était possible de réaliser à l'époque du *Trecento* à travers une forme fixe. Les exemples qui montrent cette cohésion entre texte et musique sont divers : à partir du simple mimétisme ponctuel entre une mélodie ascendante et l'incise « D'**alta** beltà ornato » (cf. **Exemple 1**).

**Exemple 1.** « Lagrimando dimostro » (*Madrigali* à 3 voix, 1570), III<sup>e</sup> stance, m. 25

25

so D'al - ta bel-tà or - na - to, D'al - ta bel-tà or - na - to, e

so D'al - ta bel-tà or - na - to, D'al - ta bel-tà or - na - to, e

so D'al - ta bel-tà or - na - to, D'al - ta bel-tà or - na - to, D'al - ta bel-tà or - na -

Sinon, dans le cas opposé, une mélodie descendante peut être utilisée par le compositeur pour donner une identité sonore aux sentiments moins positifs, comme le souci ou l'angoisse [« affanno »] (cf. **Exemple 2**).

**Exemple 2.** « Lagrimando dimostro » (*Madrigali* à 3 voix, 1570), II<sup>e</sup> stance, m. 32

32

no, af-fa-no, mi-o, Del mio fu-tu-ro af-fa-no, m'ac-cor-si lei no, af-fa-no, m'ac-cor-si

Ou encore l'articulation d'un mélisme sur la syllabe tonique du mot « martiro », afin de rendre le chagrin d'une peine d'amour (cf. **Exemple 3a** et **3b**).

**Exemple 3a.** « Lagrimando dimostro » (*Madrigali* à 4 voix, 1542), m. 35

35

ro, o-gni mar-ti-ro, Che o-gni mar-ti-ro, mar-ti-ro, Che per te ne la -ro, o-gni mar-ti-ro, Che ti-ro, Che per te ne la men-te,

**Exemple 3b.** « Lagrimando dimostro » (*Madrigali* à 2 voix, 1541), m. 33

33

te, che lie-ve re-pu-ta-va o-gni mar-ti-ro, o-gni mar-ti-ro, te, che lie-ve re-pu-ta-va o-gni mar-ti-ro,

Un mélisme sinueux peut également souligner la volupté du désir, et donc bien s'adapter à être associé au mot « desio » (cf. **Exemple 4**).

**Exemple 4.** « Qual donna canterà » (*Madrigali* à 3 voix, 1541), m. 10

10

Che son con-ten-ta d'o-gni mio de-si-o? Vien dun-que, A-si-o, d'o-gni mio de-si-o, de-si-o? si-o, de-si-o? Vien dun-que, A-mor, Vien dun-

Dans l'exemple suivant c'est l'action de « sospirare » [« soupirer »... d'amour, bien entendu !] qui fait l'objet d'une réflexion musicale bien ciblée : les soupirs retrouvent le geste sonore qui leur est propre dans les sauts descendants de quinte (*Alto*), de quarte (*Basso*) ou de tierce (*Canto*) présents dans presque toutes les voix. Seule la voix de *Tenore* se différencie des autres voix à travers une descente de ton (Do - Si $\flat$ ) qui permet à Scotto d'introduire le Si $\flat$  en conférant à ce passage une couleur amère, et dans le même temps d'insérer une dissonance qui est structurelle pour le retard à la voix d'*Alto*. En plus les voix de *Canto* et *Alto* ont la possibilité de prolonger à travers un mélisme l'effet sonore du soupir (cf. **Exemple 5**).

**Exemple 5.** « Lagrimando dimostro » (*Madrigali* à 4 voix, 1542), m. 19

Ces procédés mimétiques, qu'habituellement on désigne sous le terme de madrigalismes, peuvent aussi faire appelle à des techniques compositionnelles, comme par exemple dans le cas suivant, où ce n'est pas une seule voix, mais l'ensemble des deux voix ou, mieux encore, leur croisement (le *Tenore* dépasse la ligne mélodique du *Canto*) qui rend musicalement compréhensible le message textuel : « legami annodati da speranza » [en français « liens noués par l'espoir »] (cf. **Exemple 6**).

**Exemple 6.** « I preghi miei » (*Madrigali* à 2 voix, 1559), m. 35

Les possibilités de la musique de nuancer un texte sont variées, et bien plus complexes que celles qu'on a passées en revue jusqu'ici. À bien voir, la musique permet aussi de construire un système de référence qui lui est propre et qui procède en parallèle avec celui du texte. Dans un contexte musical comme celui du madrigal où le compositeur pouvait différencier la musique selon la signification du texte, la répétition d'une même mélodie sur deux textes différents devient un indice qui peut nous guider à la découverte d'associations souterraines, voire même psychologiques. Dans l'exemple suivant la mélodie qui accompagne le texte « Amor, la vaga luce » est répétée telle quelle quelques mesures après, mais cette fois sur le



texte « Servo m'ha fatto di te », comme pour mettre en relation de dépendance le maître – l'Amour – et son serviteur – l'amoureux (cf. **Exemples 7a et 7b**).

**Exemple 7a.** « Amor, la vaga luce » (*Madrigali à 3*, 1570), 1ère stance, m. 1

Canto  
Tenore  
Basso

A - mor, la va - ga lu - ce, A - mor, la va - ga lu - ce, Che  
A - mor, la va - ga lu - ce, A - mor, la va - ga lu -  
A - mor, la va - ga lu - ce,

**Exemple 7b.** « Amor, la vaga luce » (*Madrigali à 3*, 1570), 1ère stance, m. 9

i, Ser - vo m'ha fat - to di te e di le - -  
ste - i, Ser - vo m'ha fat - to di te e di le - i, e di  
ste - i, Ser - vo m'ha fat - to di te e di

La même stratégie, cette fois appliquée à une structure polyphonique à 2 voix, peut créer une association musicale tellement forte qu'elle effleure presque le statut d'un motif de réminiscence *ante litteram*. Dans les **Exemples 8a et 8b** le désir de beauté que la protagoniste de la *ballata* exprime [« ancor porto fidanza », cf. **Exemple 8a**] est souligné musicalement par un motif ascendant à 2 voix qui après quelques mesures réapparaît lorsque la protagoniste rappelle comment pendant sa jeunesse elle avait l'habitude de s'embellir avec des fleurs blanches et rouges [« di bianchi fiori ornarmi et di vermigli » cf. **Exemple 8b**].

**Exemple 8a.** « I preghi miei » (*Madrigali à 2*, 1559), m. 39

za ché, se lo fai, an - chor por - to fi - dan - - za di - - za  
za ché, se lo fai, an - chor por - to fi - dan - - - - - za

**Exemple 8b.** « I preghi miei » (*Madrigali à 2*, 1559), m. 50

so, di bian - chi fio - ri or - nar - mi et di ver - mi - - gli, di bian - chi fio - ri or -  
di bian - chi fio - ri or - nar - mi et di ver - mi - - - - - gli, di

En particulier, l'accent que l'expédient musical du retard supérieur impose à la deuxième partie du motif permet à Scotto de mettre en relief et, par conséquence, en stricte relation les mots « fidanza » et « vermigli », en créant une sorte de croisement synesthésique entre le vif sentiment de confiance et la couleur rouge du souvenir d'enfance. Freud n'était pas encore né, pourtant certaines régions cachées de l'esprit humain devaient déjà être familières aux compositeurs de l'époque !

Le *corpus boccaccesco* de Scotto présente la spécificité d'être constitué pour la quasi-totalité de madrigaux à 2 et à 3 voix (un seul madrigal, « Lagrimando dimostro » du 1542, est à 4 voix). Dans un panorama international à l'intérieur duquel les plus importants compositeurs se mesuraient avec le genre du madrigal à 5 voix, réputé comme le défi de composition par excellence, cette particulière production de Scotto pourrait sembler complètement hors contexte. Et en effet, comme l'ont démontré des récentes et moins récentes recherches musicologiques<sup>16</sup>, la vocation de ces recueils semblerait principalement didactique. Les madrigaux à 2 et 3 voix sortiraient donc de la compétition internationale autour du madrigal à 5 voix pour s'inscrire à plein titre dans une perspective de vulgarisation. La simplicité d'une polyphonie à 2 ou à 3 voix permettait aux débutants ou aux jeunes élèves de se concentrer sur d'autres aspects de la composition musicale comme l'apprentissage des notes, de la solmisation, de la pratique de l'accompagnement vocal avec un instrument, des premiers rudiments de modalité<sup>17</sup> et de composition, ainsi que l'introduction à l'étude de la forme du madrigal et du langage rhétorique des madrigalismes.

En conclusion, l'opération de madrigalisation des *ballate* de Boccace obligea Scotto à mettre en place plusieurs changements et artifices textuels, ayant pour but de plier la forme fixe de la *ballata* aux exigences polymétriques et à la forme *durchkomponiert* du madrigal. Cependant la raison pour laquelle Scotto a privilégié les textes du Décaméron pour ses recueils à destination didactique reste une énigme. Une réponse possible, qui pourtant ne peut qu'être une hypothèse, pourrait être liée à la large diffusion que l'œuvre *boccaccesca* eut auprès du grand public de l'époque<sup>18</sup>, en dehors donc du milieu restreint des musiciens et des compositeurs professionnels qui, comme on l'a déjà évoqué au début de cet article, préféraient mettre en musique les textes d'autres poètes. Avec le choix du « Décaméron » de Boccace, Scotto semble avoir suivi une logique différente : aller à la rencontre du goût et des attentes d'un public de potentiels acheteurs qui n'avaient pas encore une préparation musicale. Si ce point de vue devait se démontrer exact, alors il faudrait reconsidérer la production *boccaccesca* de Scotto sous la loupe des stratégies du marché éditorial du XVI<sup>e</sup> siècle plutôt que l'encadrer à l'intérieur d'un discours exclusivement artistique.

<sup>16</sup> Les premiers études sur la fonction didactique des duos ont été : Alfred Einstein, « Vincenzo Galilei and the Instructive Duo », *Music&Letters*, 18, 1937, p. 360-368 ; Oscar Mischiati, « Saggio di un elenco cronologico della musica a due voci con scopi didattici stampata nei secoli XVI, XVII e XVIII », dans *Gli insegnamenti del corso fondamentale nei conservatori di musica: documento conclusivo del convegno nazionale di studio (Bologna 25-29 aprile 1967)*, Roma, V. Ferri, 1968, p. 33-40 ; Dietrich Kämper, « Musica a due voci », dans *La musica strumentale nel Rinascimento*, Torino, ERI, 1976, p. 101-128. Plus récemment, en partie anticipé par la thèse de doctorat de Whenham (cf. John Whenham, *Duet and Dialogue*, *op. cit.*, p. 49-68), la thèse de doctorat de Bornstein investigate le sujet des duos didactiques sur une plus longue période, cf. Andrea Bornstein, *Two-Part Didactic Music in Printed Italian Collections*, *op. cit.*, *passim*. Il faut quand même prendre en considération que, concernant cette période, déjà Alfred Einstein (*id.*, « Vincenzo Galilei » *op. cit.*, p. 360-368 : 364) et, après quelques années, Jane A. Bernstein élargissent le concept d'édition didactique aux recueils de compositions à 3 voix, cf. Jane A. Bernstein, *Print Culture and Music*, *op. cit.*, p. 74.

<sup>17</sup> Il arrive assez souvent dans ce genre de recueils de trouver spécifié dans l'*incipit* de chaque madrigal le mode employé, un expédient qui est systématiquement répété à chaque réédition successive, cf. Andrea Bornstein, « Prefazione », *op. cit.*, p. III-XV : VII.

<sup>18</sup> Franco Piperno, « Ricerche e variazioni » *op. cit.*, p. 221-257 : 221.

**Annexe 1.** Liste des madrigaux de Scotto sur les *ballate* du « Décaméron » (par ordre de succession des journées dans l'œuvre de Boccace).

I.	« Io son sì vaga de la mia bellezza »	- <i>IL SECONDO LIBRO / DELLI MADRIGALI A DVOI VOCI / NOVAMENTE DATO IN LUCE: / Et da lui proprio reuisti &amp; corretti</i> , Venezia, Girolamo Scotto, 1559
II.	« Qual donna canterà »	- <i>IL PRIMO LIBRO DEI MADRIGALI / A DOI VOCI, NOVAMENTE STAMPATI</i> , Venezia, Girolamo Scotto, 1541 - <i>I MADRIGALI A TRE VOCI / CON ALCVNI ALLA MISVRA BREVE / NOVAMENTE POSTI IN LUCE</i> , Venezia, Girolamo Scotto, 1541 - <i>MADRIGALI A TRE VOCI / DI HIERONIMO SCOTTO, / [frise] / Nuovamente posti in luce</i> , Venezia, Girolamo Scotto, 1570
III.	« Niuna sconsolata »	- <i>IL SECONDO LIBRO / DELLI MADRIGALI A DVOI VOCI / NOVAMENTE DATO IN LUCE: / Et da lui proprio reuisti &amp; corretti</i> , Venezia, Girolamo Scotto, 1559
IV.	« Lagrimando dimostro »	- <i>IL PRIMO LIBRO DEI MADRIGALI / A DOI VOCI, NOVAMENTE STAMPATI</i> , Venezia, Girolamo Scotto, 1541 <sup>19</sup> - <i>MADRIGALI / A QUATRO VOCE / DI GERONIMO SCOTTO / CON ALCVNI ALA MISVRA BREVE, / ET ALTRI A VOCE PARI / Novamente posti in luce</i> , Venezia, Girolamo Scotto, 1542 - <i>MADRIGALI A TRE VOCI / DI HIERONIMO SCOTTO, / [frise] / Nuovamente posti in luce</i> , Venezia, Girolamo Scotto, 1570
V.	« Amor, la vaga luce »	- <i>MADRIGALI A TRE VOCI / DI HIERONIMO SCOTTO, / [frise] / Nuovamente posti in luce</i> , Venezia, Girolamo Scotto, 1570
VI.	« Amor s'io posso uscìr » [1ère et 2ème stance]  « Li prieghi miei tutti » [3ème et 4ème stance]	- <i>IL SECONDO LIBRO / DELLI MADRIGALI A DVOI VOCI / NOVAMENTE DATO IN LUCE: / Et da lui proprio reuisti &amp; corretti</i> , Venezia, Girolamo Scotto, 1559 - <i>IL SECONDO LIBRO / DELLI MADRIGALI A DVOI VOCI / NOVAMENTE DATO IN LUCE: / Et da lui proprio reuisti &amp; corretti</i> , Venezia, Girolamo Scotto, 1559 <sup>20</sup>
VII.	« Deh!, lassa, la mia vita »	//

<sup>19</sup> La même version de ce madrigal fût republiée par Scotto dans *Il terzo libro delli madrigali a due voci*, Venezia, Girolamo Scotto, 1562, où il est le seul madrigal sur texte de Boccace, cf. Emil Vogel *et alii*, *Bibliografia della musica italiana vocale profana. Pubblicata dal 1500 al 1700*, 3 voll., Pomezia, Staderini, 1977, II, p. 1614.

<sup>20</sup> Ce madrigal est absent dans la liste proposée par Piperno, cf. Franco Piperno, « Ricerche e variazioni » *op. cit.*, p. 221-257 : 222. Probablement Piperno a interprété ce madrigal comme la deuxième partie du madrigal « Amor, s'io posso uscìr », en suivant l'indication du célèbre répertoire « Nouveau Vogel » : Emil Vogel *et alii*, *Bibliografia della musica italiana vocale profana, op. cit.*, II, p. 1613. Aussi Andrea Bornstein ne met pas en discussion cette lecture dans sa thèse de doctorat (Andrea Bornstein, *Two-Part Didactic Music in Printed Italian Collections, op. cit.*, II, Annexe A, p. 40), pourtant la source imprimée du 1559 laisse quelques doutes : nulle part ne se trouve l'indication « Seconda parte » et, en plus, un saut de page distance « Amor, s'io posso uscìr » de « I preghi miei ».

VIII.	« Tanto è amor et l'allegrezza »	//
IX.	« Io mi son giovinetta »	- <i>IL SECONDO LIBRO / DELLI MADRIGALI A DVOI VOCI / NOVAMENTE DATO IN LUCE: / Et da lui proprio reuisti &amp; corretti</i> , Venezia, Girolamo Scotto, 1559
X.	« S'Amor venisse senza gelosia »	- <i>MADRIGALI A TRE VOCI / DI HIERONIMO SCOTTO, / [frise] / Nuovamente posti in luce</i> , Venezia, Girolamo Scotto, 1570